

Dawid Kusz OP

Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej w Krakowie

Rękopis *Mszy D-dur* Franza Danziego ze zbiorów muzykaliów gidelskich

1. Zbiory muzyczne w Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów

Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie zostało powołane do życia w 1948 roku. Głównym celem tej instytucji jest gromadzenie i konserwacja najcenniejszych źródeł dotyczących historii oraz dziedzictwa Zakonu Kaznodziejskiego w Polsce. W skład zgromadzonych materiałów weszły archiwalia klasztoru krakowskiego – kolebki polskich dominikanów – których najstarsze zbiory sięgają początków istnienia zakonu w Polsce (XIII wiek), materiały pochodzące z klasztorów z kresów wschodnich utraconych przez Prowincję Polską po II wojnie światowej oraz materiały z istniejących klasztorów Prowincji Polskiej zakonu. Ponadto Archiwum posiada unikatowe dokumenty dotyczące historii Polski, jak również historii krajów sąsiednich. Szczególnie cenne są dokumenty pergaminowe z pieczęciami, datowane na okres od 1227 roku do końca XIX wieku. Znajdują się wśród nich egzemplarze XIII-wiecznych bulli papieskich, a także dyplomy wystawione przez władców Polski, m.in.: św. Królowej Jadwigi z pieczęcią majestatyczną, Władysława Jagiełły, Władysława III Warneńczyka i Kazimierza Jagiełłończyka. Zbiory te liczą razem 11 432 skatalogowanych rękopisów¹.

Spośród wymienionych dokumentów historycznych interesującą grupę stanowią dzieła określane mianem *Muzykalia*. Obejmuje on trzy zespoły muzycznych dokumentów: zespół muzykaliów gidelskich, stanowiący pozostałość po istniejącej w latach 1615–1915 kapeli muzycznej działającej przy klasztorze OO. Dominikanów w Gidlach; zespół muzykaliów „gdańskich”, zawierający XIX-wieczne kompozycje proveniencji niemieckiej, które zostały odnalezione w kościele

¹ Informacje zaczerpnięte z oficjalnej strony Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów <http://krakow.dominikanie.pl/kontakt/archiwum-polskiej-prowincji-dominikanow/> (15.04.2016).

św. Mikołaja w Gdańsku² oraz zespół muzykaliów pochodzący z różnych klasztorów dominikańskich w Polsce.

Zachowane zbiory muzyczne stanowią nie tylko interesujący materiał, ale także dostarczają wiedzy na temat kultury muzycznej krzewionej i propagowanej przez zakon dominikański na terenach polskich. Zarówno z historycznego, jak i muzykologicznego punktu widzenia najciekawszy zbiór stanowi pierwsza z wymienionych grupa muzykaliów, czyli manuskrypty gidelskie. Zalicza się do niej 314 jednostek rękopiśmiennych. Trzeba jednak dodać, że nie jest to liczba kompozycji zanotowanych w rękopisach, niektóre z nich bowiem zawierają od 2 do 38 kompozycji. W sumie mamy więc do czynienia z 470 utworami, spośród których 216 tytułów przypisano konkretnym autorom. Pozostała część kompozycji jest anonimowa i czeka na badania ustalające ich pochodzenie.

Wspomniany powyżej zespół muzyczny rozpoczął swoją działalność w pierwszej połowie XVII wieku. Najstarszy rękopis datowany jest jednak dopiero na rok 1754³. Brak starszych rękopisów tłumaczy się faktem utworzenia w XVIII wieku bursy przyklasztornej dla uzdolnionej muzycznie młodzieży, w której zaczęto gromadzić materiały służące nie tylko celom liturgicznym, lecz także pedagogicznym. We wcześniejszym okresie klasztor prawdopodobnie nie przykładał zbyt wielkiej wagi do gromadzenia partytur i przypuszczalnie odsprzedawał je albo wypożyczał konkretny utwór od innych ośrodków muzycznych, takich jak Radomsko czy Częstochowa.

Scharakteryzowanie pod względem muzycznym wszystkich utworów wymagałoby rekonstrukcji partytur wszystkich rękopisów⁴. Jednakże praca rekonstruktorska wybranych dzieł muzycznych dokonana przez autora artykułu w przybliżeniu rzuca światło na to, jaka muzyka była preferowana podczas liturgii w kościele gidelskim od połowy XVIII stulecia do początku XX wieku. Trzeba podkreślić, że są to kompozycje mocno zakorzenione w tradycji klasycyzmu wiedeńskiego. To właśnie taki styl preferowany był zapewne we wszystkich ośrodkach kościelnych tego czasu, zwłaszcza tych, które mogły poszczycić się posiadaniem profesjonalnego zespołu śpiewaków oraz instrumentalistów. Duch klasycyzmu przenikał

² W latach 50. XIX wieku władze pruskie odebrały dominikanom kościół św. Mikołaja w Gdańsku. Mieszczący się przy nim klasztor został zburzony, sam zaś kościół przekazano pod opiekę duchowieństwu niemieckiemu. Duża liczba odnalezionych materiałów nutowych może świadczyć o tym, że przy kościele działał zespół muzyczny, chociaż w zbiorze tym znajdują się partytury utworów, które pochodzą z innych gdańskich ośrodków sakralnych, na przykład z kościoła św. Brygidy.

³ Jest to kompozycja Isridusa Kaysera *Vespri ex A* (pisownia oryginalna).

⁴ Utwory zachowały się przede wszystkim w postaci odpisów głosów wokalnych i orkiestrowych. Dla celów wykonawczych konieczna jest rekonstrukcja partytury.

również kompozycje datowane na drugą połowę XIX wieku, a więc na okres, gdy sceny koncertowe zdominowane były od dawna przez dzieła romantyków. Rozbudowana, bogata pod względem harmonicznym muzyka romantyczna przekraczała swoim charakterem ramy kościelnej liturgii, dlatego też Kościół preferował najczęściej krótkie, prostsze pod względem formy i bardziej przejrzyste dzieła klasyczne, mieszczące się w ramach obrzędów liturgicznych.

Takie nieskomplikowane, homofoniczne faktury dominują właśnie w utworach zawartych w rękopisach gidelskich. Zdarzają się jednak – na co chciałbym zwrócić szczególną uwagę – interesujące wyjątki. Jednym z nich jest kompozycja Franza Danziego – *Missa in D*.

2. Życie i twórczość Franza Danziego

Franz Danzi przyszedł na świat 15 maja 1763 roku w niemieckim mieście Mannheim⁵. Jego ojcem był włoski wiolonczelista Innocenzo Danzi, który przyjechał do miasta w 1754 roku, aby rozpocząć pracę w orkiestrze dworskiej utworzonej przez księcia elektora Palatynatu Nadreńskiego Karla Teodora⁶. Matką kompozytora była tancerka Barbara Sidonia Margaretha Toeschi, która zmarła po roku 1763. Franz był trzecim spośród trojga uzdolnionych muzycznie dzieci Innocenza i Barbary. Najstarsza córka – Franciszka (1756–1791) – była śpiewaczką, zaś drugi w kolejności brat – Johann (1758–?) – skrzypkiem.

Edukację muzyczną Franz odebrał w domu, o czym świadczy fakt, że już jako 15-letni chłopiec – podobnie jak ojciec – zaczął grać na wiolonczeli w dworskiej orkiestrze. Kiedy w 1778 roku dwór elektorski przeniósł się do Monako, a wraz z nim dworska orkiestra, Innocenzo, który pełnił wtedy funkcję pierwszego wiolonczelisty, postanowił pojechać w ślad za swoim pracodawcą. W 1783 roku wycofał się z życia muzycznego.

Okres gry w orkiestrze elektorskiej był dla młodego Franza nie tylko sposobnością doskonalenia warsztatu, ale również zapoznawania się ze współczesnymi tendencjami panującymi w muzyce⁷. Jeszcze w 1777 roku w Mannheim młody

⁵ J. M. Chomiński, *Franz Danzi*, [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1968, s. 210n. Niektóre źródła nie są zgodne co do miejsca narodzin i podają miejscowość Schwetzingen. Zob. A. Chodkowski, *Franz Danzi*, [w:] *Encyklopedia muzyki PWN*, red. J. Zabża, Warszawa 1995, s. 185.

⁶ M. Macedonio, *Danzi. Famiglia di musicisti di origine Italiano*, [http://www.trecani.it/_danzi_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.trecani.it/_danzi_(Dizionario_Biografico)/) (15.04.2016).

⁷ Warto w tym miejscu wspomnieć, że z miastem rodzinnym Danziego wiąże się działalność tak zwanej szkoły mannheimskiej – grupy kompozytorów takich jak Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, Carl Stamitz, Franz Ignaz Beck. Działalność tych kompozytorów skupiała się

wiolonczelista miał okazję po raz pierwszy spotkać Wolfganga Amadeusza Mozarta. Pojawia się w tym miejscu pokusa, żeby zadać pytanie, czy to właśnie spotkanie z najwybitniejszym kompozytorem tego czasu wpłynęło na decyzję Danziego o podjęciu własnych prób kompozytorskich. Nie da się tego niestety z całą pewnością stwierdzić. Wiadomo, że orkiestra elektorska grywała muzykę wiedeńskiego klasyka, o czym w swoich listach wspomina sam Mozart. Przykładem takiej korespondencji jest list z roku 1780, w którym pisze on o wystawieniu swojej opery *Idomeneo* w Monako⁸.

Po przeniesieniu orkiestry do Monako Danzi postanowił pozostać w Mannheim i znalazł zatrudnienie w restaurowanej w tym czasie orkiestrze Teatru Narodowego⁹. Decyzja księcia elektora o powołaniu w Mannheim nowej sceny operowej otworzyła przed Franzem nowy, kompozytorski etap kariery muzycznej. Na rok 1780 przypadła premiera jego dwóch oper – *Cleopatry* oraz *Azakii*¹⁰. W kolejnym roku powierzono mu funkcję asystenta dyrygenta w orkiestrze operowej przy równoczesnym zachowaniu stanowiska wiolonczelisty. Trzy lata później wezwany przez swojego ojca, udał się do Monako, gdzie przejął po nim funkcję pierwszego wiolonczelisty w orkiestrze dworskiej. To na ten okres przypada premiera jego najznamienitszego dzieła – opery komicznej *Die Mitternachtsstunde*, prezentowanej później na wielu scenach operowych w Niemczech¹¹. W roku 1790 Franz Danzi poślubił śpiewaczkę Margarethe Marchand, z którą przez wiele lat odbywał liczne podróże po Europie. Odwiedzili między innymi Hamburg, Lipsk, Pragę, Wenecję i Florencję. W 1797 roku małżeństwo wróciło do Monako, gdzie Franzowi powierzono funkcję wicekapelmistrza orkiestry oraz – dodatkowo – pieczę nad sceną operową miasta. Ponadto kompozytor odpowiadał za pisanie muzyki sakralnej, uświetniającej nabożeństwa na elektorskim dworze¹².

Przedwczesna śmierć żony w 1800 roku spowodowała u Franza załamanie psychiczne i wycofanie się z wszelkiej działalności muzycznej. Po krótkim pobycie w rodzinnym Mannheim postanowił objąć wolne stanowisko dyrygenta orkiestry w Stuttgarcie (1807). Pobyt w tym mieście nie przyniósł mu jednak spodziewanych zaszczytów i uznania środowiska muzycznego. Pewną rekompensatą była

wokół muzyki orkiestrowej, a ich głównym założeniem była krystalizacja faktury homofonicznej w czteroczęściowej formie symfonii. Zob. P. Orawski, *Lekcje muzyki. Klasycyzm, prolog i rozwój*, Warszawa 2013, s. 47–50.

⁸ M. Macedonio, *Danzi. Famiglia di musicisti di origine italiana*, dz. cyt.

⁹ M. Macedonio, *Danzi. Famiglia di musicisti di origine italiana*, dz. cyt.

¹⁰ M. Macedonio, *Danzi. Famiglia di musicisti di origine italiana*, dz. cyt.

¹¹ M. Macedonio, *Danzi. Famiglia di musicisti di origine italiana*, dz. cyt.

¹² M. Macedonio, *Danzi. Famiglia di musicisti di origine italiana*, dz. cyt.

dla kompozytora przyjaźń z Louistem Spohrem oraz Carlem Marią von Weberem, którzy wysoko cenili jego twórczość¹³. Chociaż w 1812 otrzymał zamówienie na skomponowanie utworów dydaktycznych, co mogło znacznie poprawić jego sytuację finansową, Danzi postanowił objąć kierownictwo nad lokalną orkiestrą w Karlsruhe, którą prowadził aż do śmierci 13 kwietnia 1826 roku.

Franz Danzi zostawił po sobie 16 oper, szereg kantat i oratoriów, pieśni, symfonii, koncertów fortepianowych oraz utworów kameralnych¹⁴.

3. Rękopis *Mszy* Franza Danziego

Msza Franza Danziego znajduje się pod numerem 8 w *Katalogu Muzykaliów Gidelskich*, opracowanym przez księdza Karola Mrowca¹⁵. Stan zachowanego manuskryptu jest bardzo dobry, dzięki czemu można bez problemów odczytać muzyczny tekst. Karta tytułowa dostarcza informacji dotyczących obsady utworu: „Missa / für / Vier Singstimmen mit Begleitung von / Zwey Violinen, Bratsche / 2 Trompeten / Flöte, 2 Hoboen, 2 Hörner, Pauckem, / Bass und Orgel / von / F. Danzi /”¹⁶.

Oprócz składu wykonawczego na karcie widnieje nazwisko ofiarodawcy: „Il presentato del / Signore Gruszkowski / N^o 2^{do} /”¹⁷ oraz autograf kopisty, a także data sporządzenia rękopisu: „Antoni Pikulski 1826”¹⁸. Zatem już ze strony tytułowej czerpiemy informację o tym, że *Msza* mogła zostać wykonana przez kapelę gidelską w roku sporządzenia rękopisu i być może była grywana także w kolejnych latach. Użycie trybu przypuszczającego jest w tym wypadku właściwe, gdyż do dzisiaj zachowała się na karcie tytułowej sporządzona ołówkiem – najprawdopodobniej przez jednego z kapelmistrzów – notatka, która jest swego rodzaju recenzją utworu: „Na n i c n i e d o b r e”. Ten krótki komentarz pozwala wysnuć pewne teorie. Mianowicie *Msza* mogła zostać wykonana, lecz odpowiedzialny za muzykę w kościele gidelskim kantor uznał, że jej forma nie odpowiada gustom muzycznym lokalnej społeczności. Równocześnie można przyjąć hipotezę, że ze względu na oryginalną (nietypową, wykraczającą poza panujące trendy) formę nigdy nie doszło do wykonania utworu. Uzasadnione wydaje się również założenie,

¹³ Sam Carl Maria von Weber uważał Franza Danziego za swojego mentora. Zob. M. Macedonio, *Danzi. Famiglia di musicisti di origine italiana*, dz. cyt.

¹⁴ Zob. J. Chomiński, *Franz Danzi*, dz. cyt., s. 211.

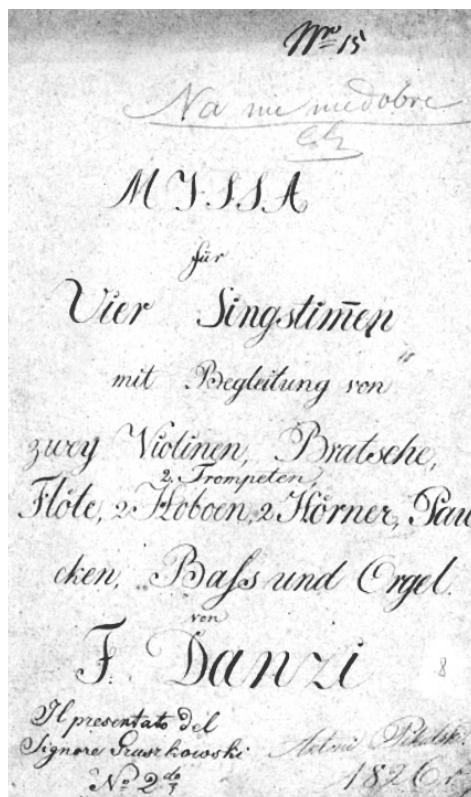
¹⁵ Zob. K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986, s. 35.

¹⁶ K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, dz. cyt., s. 35.

¹⁷ K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, dz. cyt.

¹⁸ K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, dz. cyt.

że *Mszę* wykonano, może nawet wielokrotnie, a dopiero któryś z późniejszych kapelmistrzów dokonał negatywnej oceny utworu. Warto w związku z tym postawić dwa pytania: czy notatka ta jest oceną dotyczącą wartości muzycznej utworu, czy też – osobiście skłaniam się do tej tezy – stwierdzeniem, że forma utworu jest zbyt skomplikowana, odbiegająca od preferowanych przez muzyków w Gidlach stylów. Wypada w tym miejscu zadać sobie pytanie, w jaki sposób „ołówkowa notatka” wpłynęła na losy utworu Danziego? Czy została na stałe porzucona? Czy któryś z kapelmistrzów jeszcze się nią zainteresował? Czy podejmowano próby jej wykonania? Pytania te, tak jak i powyższe kwestie, pozostają, i niestety chyba pozostaną, bez odpowiedzi. Nie da się jednak ukryć, że ten komentarz stał się inspiracją do napisania niniejszego artykułu i tym samym do opracowania materiału oraz podjęcia próby odpowiedzi na pytanie, co dla ówczesnego kapelmistrza mogło stanowić problem w zaakceptowaniu kompozycji Franza Danziego.



Przykt. 1. Strona tytułowa *Mszy*. W górnym rogu widniejąca notatka: „Na nic niedobre”

4. Analiza Mszy Franza Daniego – wybrane zagadnienia

Aby odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, trzeba było z ocalałych głosów zrekonstruować partyturę. Na szczęście materiał zachował się w sposób kompletny i już podczas opracowywania pierwszych dwóch części cyklu było wiadomo, że w znacznej mierze mamy do czynienia z utworem polifonicznym, będącym interesującym nawiązaniem do epoki baroku.

Skąpe informacje na temat życia Franza Daniego nie pozwalają nam odpowiedzieć na pytanie, kiedy i w jaki sposób kompozytor mógł studiować dzieła swoich barokowych poprzedników. Czy zetknął się z nimi w Mannheim, czy też były one przechowywane na dworze elektorskim? Pewne jest jednak to, że zachowane dzieła mannheimskiego wiolonczelisty utrzymane są w stylu wczesnoklasycznym, o przejrzystej, homofonicznej fakturze. Na ich tle polifoniczny charakter Mszy jest wyjątkiem i stanowi swego rodzaju muzyczną ciekawostkę. Dlatego też przy analizie utworu Daniego chciałbym się skupić przede wszystkim na budowie formalnej dzieła. Najciekawsze zaś fragmenty Mszy opisane zostaną na przykładzie warstwy wokalne; pominięta zostanie natomiast warstwa instrumentalna dzieła¹⁹.

Jak już wspomniałem, w opisie karty tytułowej manuskryptu *Missa D-dur*²⁰ Franza Daniego podana została obsada utworu. Uważny czytelnik zauważył zapewne, że brak na niej dyspozycji dotyczących głosów wokalnych. Rękopis zawiera jednakże takie głosy chóralne takie jak sopran, alt, tenor, bas. Ponadto w kompozycji pojawiają się głosy solowe, notowane na głosach chóralnych za pomocą określenia wykonawczego „solo”. Są to: sopran, alt oraz tenor.

Partie solowe są krótkie, zaledwie kilkutaktowe i pojawiają się w następujących częściach kompozycji: *Gloria* – sopran, tenor (jako duet); *Credo* – alt, tenor. Wyjątek stanowi ostatnia część cyklu mszalnego – *Agnus Dei* – której pierwsza, obszerna część powierzona zostaje tenorowi solo i w odróżnieniu od ekspozycji partii solowych w poprzednich częściach jest bogata w melizmaty.

¹⁹ Analiza będzie dotyczyć wyłącznie fragmentów polifonicznych, w których głosy wokalne dublowane są przez instrumenty.

²⁰ Nazwa robocza, którą będę się posługiwał. Chociaż na karcie tytułowej widnieje tylko *Missa*, jednakże przyjąłem zasadę nazywania mszy od tonacji, w której utrzymana jest pierwsza część cyklu.

Przykt. 2 Partia tenora solo w *Agnus Dei*.

4.1. *Kyrie*

Budowa pierwszej części *Mszy* opiera się na schemacie A – B – A'. Poszczególne ogniwa odpowiadają podziałowi tekstu: A i A' – „Kyrie eleison”; B – „Christe eleison”. Pierwsze ogniwo (A) utrzymane jest zasadniczo w fakturze homofonicznej, chociaż z pewnymi wyjątkami. Interesującym przykładem jest chociażby pierwsze wejście chóru, w którym pierwsze trzy dźwięki sopranu imitowane są w inwersji raka przez głos tenorowy (przykt. 3).

Przykt. 3 Pierwsze wejście chóru²¹

Kolejnym ciekawym momentem utworu, o którym trzeba wspomnieć, jest środkowy fragment ogniwa *Kyrie*, gdyż mamy w nim do czynienia z faktu-

²¹ Nuty pochodzą z rekonstruowanej partytury. Niektóre oznaczenia dynamiczne i inne wskazówki wykonawcze nie występują w rękopisie i pochodzą ode mnie. Rekonstrukcja partytury miała na celu wykonanie *Mszy*, stąd konieczne wydawało się dokonanie szeregu określeń wykonawczych.

rą polifoniczną. Kompozytor oparł ten fragment na dwóch tematach. Temat pierwszy, mający wyrazistą postać rytmiczną (ósemka – ćwierćnuta z kropką), realizowany przez sopran i bas, kontrapunktowany jest przez temat drugi z charakterystycznym opadającym motywem szesnastkowym w głosie altowym i tenorowym. Na uwagę zasługuje fakt, iż temat drugi w dalszym toku muzycznej narracji pojawia się również w sopranie i w basie. Mielibyśmy zatem tutaj do czynienia z sięgającą jeszcze epoki renesansu techniką przekomponowania (przykł. 4).

[illegible]Przykł. 4 Faktura *Christe eleison*

4.2. Gloria

Makrobudowa drugiej części cyklu, podobnie jak pierwsza, opiera się na schemacie A – B – A i zamyka ją *coda*. *Glorię* rozpoczynają fanfarowe, utrzymane w fakturze homofonicznej dźwięki chóru i orkiestry. Po krótkiej ekspozycji duetu sopranu oraz tenoru solo na słowach „Laudamus te”, „Adoramus te”, „Glorificamus te” chór zaczyna realizować progresywny fragment, który pomyślany jest przez kompozytora dwuwarstwowo. Pierwszą warstwę tworzy tenor z basem poprzez wstępujący pochod tercji w ruchu ćwierćnutowym; drugą – sopran z altom, dzięki czemu harmonia zostaje wzbogacona przez typowy dla harmoniki funkcyjnej sposób użycia dysonansu i konsonansu – nagromadzenie napięcia – a następnie jego rozwiązanie. To właśnie dwa głosy górne nadają temu odcinkowi silny ładunek emocjonalny. Na uwagę zasługuje jeszcze fakt, że każdy z głosów w omawianym fragmencie realizuje inny fragment liturgicznego tekstu²². Użycie takiego zabiegu stanowi niewątpliwie duże wyzwanie dla wykonawców.

²² Przypomnę, że tego typu praktyka jest charakterystyczna dla omawianego okresu i była często spotykana w cyklach mszalnych, na przykład w mszach Józefa Haydna.

31 *tutti*

prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am De - us Pa - trem om - ni - po - tens

f Do - mi - ne De - us rex coe - les - tis De - us Pa - ter om - ni - po - tens Do - mi - ne fi - li

tutti Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us rex coe - les - tis Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te

f gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am Do - mi - ne De - us

Przykt. 5 Progresja w *Gloria*

Środkowy i najobszerniejszy odcinek *Glorii* stanowi fuga utrzymana w tonacji G-dur. Temat fugi, oparty na charakterystycznym czole (skok tercji wielkiej i kwarty w górę), doskonale pozwala śledzić każdą jego ponowną ekspozycję w przebiegu narracji muzycznej. Temat zamyka się w czterech taktach i składa się z czoła, rozwinięcia i kody; odpowiedź jest tonalna. Drugie przeprowadzenie obejmuje aż siedem ekspozycji tematu, a trzecie – zgodnie z zasadami sztuki – rozpoczyna się w tonacji subdominanty – w C-dur. Zaskoczeniem jest to, że fuga nie kończy się w tonacji zasadniczej, lecz w tonacji h-moll. Takie rozwiązanie nie wynika z błędu w sztuce kompozytorskiej, lecz z przemyślanego konceptu formalnego. Fuga bowiem nie stanowi zakończenia utworu, lecz jest środkowym ogniwem *Glorii*. Zakończenie fugi na tonice III stopnia pozwala natomiast – poprzez instrumentalny łącznik – przejść ponownie do kolejnego fragmentu tej części mszy.

8 *p* Do - mi - ne De - us a - gnus De - i fi - li - us, fi - li - us Pa -

Do - mi - ne De - us a - gnus De -

Przykt. 6 Temat fugi

4.3. *Credo*

Kolejna część *Mszy* zbudowana została z kilku odcinków. Trzy pierwsze rozpoczynają się od wejścia wokalnego głosu solowego: odcinek A – „Patrem omnipotentem”²³ (alt); odcinek B – „Qui propter nos homines” (sopran); odcinek C – „Et resurrexit” (tenor); *coda* – „Et vitam venturi”.

²³ Zgodnie z wielowiekową tradycją wykonawczą pierwsze słowa Symbolu – „Credo in unum Deum” – są intonowane przy pomocy melodii chorałowej.

Analiza tej części mszalnego cyklu w sposób szczególny pokazuje dojrzałe myślenie formalne Danziego. Każdy z odcinków jest wewnętrznie podzielony i oparty na schemacie: głos solo – faktura polifoniczna – faktura homofoniczna. Schemat ten utrzymuje się w każdym z trzech wyżej wymienionych odcinków. W stosunku do siebie odcinki te są mocno zróżnicowane pod względem motywiki, sposobu imitacji (w fakturach polifonicznych) oraz pod względem tonalnym. Czynnikiem scalającym te „różne” myśli muzyczne jest każdorazowe pojawienie się głosu solowego, który eksponuje ten sam wariant motywu melodycznego. Tym samym kompozytor jeszcze raz nawiązał do starej, sięgającej czasów szkoły burgundzkiej techniki motywów inicjalnych, które były spoiwem cyklu mszalnego.

Największe napięcie kompozytor uzyskuje w części mówiącej o męce i śmierci Zbawiciela na słowach „passus”. Jest to kulminacja w *Credo*. Warto przypomnieć, że kompozytorzy w różny sposób próbowali osiągać kulminacje w utworach. Na przykład w sztuce fugi zwiększenie ładunku emocjonalnego danego fragmentu uzyskiwano poprzez maksymalne zagęszczenie faktury (kulminacja fakturalna) wraz z osiągnięciem możliwie najwyższego, nieeksponowanego wcześniej dźwięku (kulminacja meliczna). Franz Danzi poszedł nieco inną drogą. Efekt kulminacji na słowie „passus” osiągnął nie poprzez fakturę (tu faktura jest homofoniczna) ani nie poprzez element wysokościowy (najwyższy dźwięk w omawianym fragmencie to *cis*²⁴), lecz przez odpowiednio przygotowaną i zrealizowaną grę kontrastem dynamicznym oraz ostrą, dysonansową harmonikę. Widać to wyraźnie w poniższej tabeli.

	Przygotowanie	Kulminacja
Tekst	„Crucifixus etiam pro nobis...”	„Passus”
Faktura	polifoniczna	homofoniczna
Dynamika ²⁴	<i>piano</i>	<i>sforzato</i> – <i>forte</i>
Harmonia	diatonika – chromatyka	akord <i>Fis-dur</i> z septymą i alterowaną prymą

4.4. *Sanctus*

Jest to jedna z najbardziej interesujących części utworu. Już na samym wstępie trzeba zwrócić uwagę na fakt, iż brakuje tutaj – zgodnie z powszechną praktyką – opracowania *Benedictus* jako odrębnego muzycznego ustępu. Tekst ten staje się w *Mszy* Danziego integralną częścią *Sanctus*.

²⁴ Warto zwrócić uwagę, że w tym wypadku dynamika została dokładnie zanotowana w rękopisie i chociaż nie pojawia się autograf Danziego, to można założyć, że jest zgodna z intencją kompozytora.

50

cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la

57

no - bis pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est

Przykt. 7 Kulminacja w *Credo*

Taka praktyka wynikała ze specyficznego funkcjonowania *Benedictus* w potrydenckiej liturgii Kościoła katolickiego. Przed Przeistoczeniem wykonywano zazwyczaj *Sanctus* – *Hosanna*, a po Przeistoczeniu, kiedy celebrans recytował dalszy ciąg Kanonu Rzymskiego po cichu, zespół muzyczny wykonywał *Benedictus*. Stąd muzyczne opracowania tego fragmentu otrzymywały postać oddzielnych utworów, zwłaszcza w cyklu mszalnym o dość dużych rozmiarach²⁵.

W części *Sanctus* mamy do czynienia z dwoma odcinkami: odcinek A – trzykrotna intonacja słowa „Sanctus” w wolnym tempie, po którym następuje polifonicznie opracowany tekst „Pleni sunt caeli”; odcinek B – realizowany na tekście „Hosanna in excelsis” oraz „Benedictus”.

Podstawą tego fragmentu jest partia basu, który czterokrotnie realizuje gamę D-dur (!) w wartości całej nuty, w pochodzie wstępującym i zstępującym. Ten ciekawy, a zarazem prosty zabieg wcale nie oznacza monotonii harmonicznej. Kompozytor stosuje tutaj bardzo interesującą paletę harmoniczną, dokonując wyszukanych operacji modulacyjnych, za które odpowiadają trzy głosy wyższe,

²⁵ Warto byłoby przesledzić, ile faktycznie występuje w literaturze mszy, w których zastosowano podobny jak u Daniego zabieg formalny. Można jednak w tym miejscu z pewnością stwierdzić, że nie była to praktyka częsta.

utrzymane w fakturze polifonicznej. Pojawiają się tonacje gamowłaściwe, a także przejścia przez takie tonacje jak: g-moll, a-moll, H-dur, d-moll.

31

sis ho-san-na in ex-cel-sis ho-san-na in ex-cel-sis be-ne-dic-tus qui

cel-sis in ex-cel-sis ho-san-na ho-san-na in ex-cel-

in ex-cel-sis ho-san-na in ex-cel-sis ho-san-na

sis ho-san-na in ex-cel-sis ho-san-na

Przykt. 8 *Hosanna – Benedictus*

4.5. *Agnus Dei*

Jak wspomniałem wyżej, pierwsza część *Agnus Dei* powierzona została tenorowi solo, który realizuje swą partię w dialogu z zespołem chóralnym, odpowiadającym błagalnym „miserere nobis”.

Część druga, zamykająca cały cykl mszalny, realizowana na słowach „Dona nobis pacem” została opracowana w postaci fugi. Podobnie jak w *Glorii* temat składa się z czoła, jego rozwinięcia i kody. Odpowiedź jest tonalna.

Lektura tej fugi rodzi – jak sędzę uzasadnione – skojarzenia z wielką fugą zamykającą oratorium *Mesjasz* Georga Friedricha Händla, zarówno co do motywiki, jak i jej charakteru. Być może właśnie tym utworem inspirował się Franz Danzi, pisząc swoją fugę.

Do-na no-bis pa-cem, pa-

Do-na no-bis pa-cem, pa-cem, pa-cem, do-na no-bis pa-cem,

Przykt. 9 *Dona nobis – temat fugi*

5. Uwagi końcowe

Msza D-dur Franza Danziego jest w moim przekonaniu utworem, który zasługuje na szczególną uwagę tak interpretatorów, jak i muzykologów. Mam nadzieję, że ta krótka, wybiórcza analiza zainteresuje odpowiednie ośrodki kulturalne i sprowokuje do rejestracji tego utworu na nośniku CD. Nagranie *Mszy D-dur* umożliwiłoby z pewnością poszerzenie wiedzy na temat twórczości mannheimskiego mistrza, która jest uboga, jeśli chodzi o utwory religijne.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że wykonanie *Mszy* Danziego odbyło się 22 grudnia 2015 roku w Bazylice Świętej Trójcy OO. Dominikanów w Krakowie. W wykonaniu wziął udział kameralny zespół śpiewaków skupionych wokół bazyliki krakowskich dominikanów oraz – co chciałbym podkreślić – zespół orkiestrowy grający na instrumentach dawnych.

Na uwagę zasługuje również fakt, iż nie było to wykonanie koncertowe. Utwór stanowił muzyczną oprawę uroczystości sprawowanej liturgii, celebrowanej w dniu, na który przypadła okrągła, 800-setna rocznica powstania Zakonu Kaznodziejskiego. *Msza D-dur* została wykonana zatem w „przestrzeni”, do której została przeznaczona – przestrzeni liturgii eucharystycznej. Do tej pory ciążył na tym utworze wpis: „Na nic nie dobre”, który w jakiejś mierze przyczynił się do usunięcia dzieła z pamięci muzyków gidelskich. Dziś wydaje się, że kompozycja musiała czekać na swój dzień, na własną uroczystość, dzięki której mogła ponownie wybrzmieć i tym samym sprowokować do postawienia kolejnego, ołówkowego wpisu: „Na tę okazję dobra, nawet bardzo dobra”.

Streszczenie

Rękopis *Mszy D-dur* Franza Danziego ze zbiorów muzykaliów gidelskich

Artykuł dotyczy rękopisu *Mszy* niemieckiego kompozytora Franza Danziego (1763–1826), wchodzącej w skład muzykaliów gidelskich przechowywanych w Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie.

We wstępie artykułu dokonano krótkiej charakterystyki zachowanych muzycznych rękopisów gidelskich. Następnie przedstawiono sylwetkę kompozytora, jego życiorys, działalność artystyczną jako instrumentalisty oraz kompozytora.

W dalszej części artykułu opisano zachowany rękopis *Mszy* niemieckiego kompozytora – stan manuskryptu, zachowane głosy orkiestrowe i chóralskie, notatki sporządzone na rękopisie przez kopistę oraz kapelmistrzów.

Ostatni podrozdział jest krótką analizą wszystkich części cyklu mszalnego pod względem ich budowy formalnej.

Summary

The *Missa in D* manuscript by Franz Danzi from the Gidle musical collections

The article concerns a manuscript of a *Mass* by the German composer Franz Danzi (1763–1826) that is part of the Gidle musical collections stored in the Archives of the Polish Province of the Dominican Order in Krakow.

In the introduction, the article presents a brief characterization of the surviving musical manuscripts from Gidle. It moves on to consider the figure of the composer, touching on his biography and a description of his artistic activity as an instrumentalist and composer.

The rest of this article describes the surviving manuscript of the *Mass* written by this composer, including descriptions of the present state of the manuscript, of preserved orchestral and choral parts, and of notes made on the manuscript by the copyist and conductors.

The last section is a brief analysis of all the parts of the *Mass* cycle, with reference to its formal construction.

Słowa kluczowe Franz Danzi, *Msza D-dur*, rękopis muzyczny

Keywords Franz Danzi, *Mass in D major*, musical manuscript

Bibliografia

- Chodkowski A., *Franz Danzi*, [w:] *Encyklopedia muzyki PWN*, red. J. Zabża, Warszawa 1995, s. 185
- Chomiński J. M., *Franz Danzi*, [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1968, s. 210–211.
- Danzi F., *Missa*, rękopis A. Pikulskiego, Gidle 1826.
- Mrowiec K., *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986.
- Orawski P., *Lekcje muzyki. Klasycyzm, prolog i rozwój*, Warszawa 2013.

Strony internetowe

[http://www.treccani.it _danzi_\(Dizionario Biografico\)/](http://www.treccani.it/_danzi_(Dizionario_Biografico)/) (15.04.2016).

[http://www.krakow.dominikanie.pl/kontakt/archiwum-polskiej-prowincji-dominikanów](http://www.krakow.dominikanie.pl/kontakt/archiwum-polskiej-prowincji-dominikanow) (15.04.2016).